

## Le plaisir pris aux représentations violentes et cruelles dans la fiction policière (\*)

KARINE ROUQUET-BRUTIN (\*\*)

Il s'agit ici d'explorer le plaisir pris à la lecture des romans policiers, lecture qui implique la participation du lecteur à des représentations violentes et cruelles. Dans son récit autobiographique *Les Mots*, Jean-Paul Sartre déclare en conclusion d'un passage consacré à ce qu'il appelle les «vraies lectures de son enfance» – ces lectures lui sont données par les livres d'aventures et les magazines pour enfants, il les oppose aux lectures savantes –: «Cette double vie n'a jamais cessé: aujourd'hui encore, je lis plus volontiers les "Série Noire" que Wittgenstein».

Ceci me conduit à interroger l'exploration à laquelle nous convient les «Série Noire». Le titre de la collection signait l'acte de naissance d'un nouveau genre qu'on appelle aujourd'hui polar, roman policier, roman noir, thriller, roman à suspense, à énigme etc... Tous les romans de ce genre commencent par la découverte d'un cadavre et se terminent par la résolution de l'enquête qui conduit à l'identification du criminel. Autrement dit notre exploration du meurtre est réglée par un scénario: un meurtre a été commis et nous allons en connaître l'auteur. C'est le scénario du «*Whodunit*»: qui a fait le coup, comment, pourquoi? Autrement dit encore, le puissant moteur du plaisir de la lecture est ici la curiosité – la pulsion de connaître – à laquelle l'investigation policière va donner à l'infini des formes dont

---

(\*) Texte de la communication présentée au colloque Psychanalyse et littérature, Lipari, 2008.

(\*\*) Enseignante Paris 7-Denis Diderot (équipe «Théorie de la littérature et Sciences humaines» dirigée par J. Kristeva et M. Rueff), détachée au Bureau d'Aide Psychologique Universitaire-Pascal. Auteure de *L'alchimie thérapeutique de la lecture: Des larmes au lire*, L'Harmattan, 2000.

la variété n'a d'égale que l'infini des raisons et des manières de tuer son semblable. Sans compter que le genre nous projette avec la figure du *Serial Killer* devenue centrale dans ce type de roman vers un criminel qui fait éclater les barrières symboliques et nous confronte au plus noir de la psyché, à une transgression absolue de l'interdit concernant la vie et la sexualité humaine; il nous entraîne dans un monde où règnent les pulsions et où la compassion n'existe pas. La fiction policière nous convoque aux spectacles (simulacres érotiques) de la perversité irréductible et originaire de cette diabolique pulsion aux trois noms que Freud nomme tantôt – c'est Derrida qui nous le rappelle<sup>1</sup>, pulsion de mort, pulsion d'agression et pulsion de destruction, ceci n'étant rendu possible que parce qu'elle mobilise Eros, la pulsion de savoir, qui va être victorieuse: l'assassin sera démasqué, la ou les victimes seront finalement vengées; la sagacité de l'enquêteur, sa perspicacité triomphera des visées retorses du criminel. Cette idée est soutenue par Julia Kristeva pour qui le roman policier est un genre optimiste: «On n'éradique pas le Mal mais on peut savoir d'où vient ce Mal radical qu'est le meurtre»<sup>2</sup>. Si, comme le dit James Ellroy, le polar fascine car il y a tout dedans: le crime, l'histoire sociale, le sexe, c'est aussi parce qu'il ouvre au lecteur la possibilité de connaître. Connaître non seulement qui a tué mais aussi, à cause de toute la critique sociale que draine le roman noir, pourquoi il y a eu crime.

Nous savons tous que c'est sous la pression de la première guerre mondiale et dans l'espace de temps qui conduit à la deuxième que Freud élabore sa théorie ou ses théories successives de la pulsion de mort. Je vous rappelle ici ses affirmations dans *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*: «Il n'y aurait aucun sens ni aucune nécessité d'interdire le meurtre si l'homme n'y aspirait pas fortement. La passion pour le meurtre est première. La morale est une construction historique secondaire»<sup>3</sup>, et encore, dès 1905: «Il y a des impulsions hostiles originelles: l'agression est une source de plaisir dont nous prive la civilisation»<sup>4</sup>. L'homme en guerre retrouve les instincts primitifs observés par Freud et Winnicott chez l'enfant et le nourrisson cruel. Je reviendrai dans la suite de cet exposé sur ces théories.

Mon titre «le plaisir pris aux représentations violentes et cruelles dans la fiction policière» laisse entendre que j'ai forcé le franchissement de l'interdit posé par

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Editions Galilée, 1995.

<sup>2</sup> Julia Kristeva, «Roman policier et nouvelles maladies de l'âme», Conférence donnée le 13 décembre 1995.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, «Considérations sur la guerre et la Mort», *Essais de Psychanalyse* (1915), Payot, 1986.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Gallimard, 1987.

le surmoi, car notre appareil psychique est construit de telle façon que nous méconnaissions cette disposition intrinsèque à la cruauté, ce qui l'aggrave: «Accueillir la pulsion d'agression dans la constitution humaine paraît criminel; cela contredit trop de présuppositions religieuses et de conventions sociales. Non, il faut que l'humain soit par nature bon, ou du moins d'un bon naturel... »<sup>5</sup>. Je ne vais pas ici reparcourir toutes les étapes de la position freudienne à l'égard de la pulsion de mort, d'agression ou de destruction, ni les alliages de la pulsion d'emprise à la pulsion de cruauté qui peuvent conduire au sadisme et au masochisme. Ceci a été fait par d'autres, lors d'un colloque organisé par Sophie de Mijolla-Mellor consacré à La cruauté au féminin<sup>6</sup>. Je m'appuie donc sur les interventions et les analyses de l'ensemble des intervenantes dont Sophie de Mijolla, Dominique Cuppa, Michèle Bompard-Porte et moi-même lors d'une communication intitulée «Archives de la cruauté chez Patricia Cornwell et ses lectrices».

Voici mon hypothèse: le plaisir de lire des romans policiers et donc de participer par procuration à la violence représentée trouve son origine dans le désir de savoir d'où vient la passion du meurtre et la nécessité de représenter cette passion diabolique pour pouvoir l'analyser. La rendre présente à nouveau en mobilisant les affects paroxystiques qui l'accompagnent: peur, terreur, effroi, épouvante pour pouvoir faire advenir la victoire de la pulsion détective, l'exercice de la rationalité, de la pensée.

Cette hypothèse ne peut être vraie que confrontée à l'expérience des lecteurs, à leur plaisir que d'aucuns décrivent comme trouble, nauséux, malsain, entaché de complaisance morbide. Et il est vrai que le voisinage de la passion de tuer et de la passion de connaître, leurs oscillations, la bascule possible souvent savamment entretenue par les romanciers de l'une à l'autre, crée des alliages détonants susceptibles de transformer le divertissement en poison. Sans compter que le propre de la représentation violente consiste dans son pouvoir d'effraction, comme nous allons le voir. Et c'est avec ce pouvoir d'effraction que vont jouer les auteurs de ces fictions.

Nous pouvons maintenant confronter l'expérience de jeunes lecteurs de fictions policières ou d'aventures telle qu'elle nous parvient dans des récits autobiographiques aux jeux troubles auxquels nous convient les fictions criminelles violentes.

Je mettrai en perspective dans ma première partie deux récits autobiographiques: un extrait des *Mots* où Jean-Paul Sartre fait l'expérience des vraies

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud, «Angoisse et vie pulsionnelle», *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1937), Gallimard, 1984.

<sup>6</sup> *La cruauté au féminin*, sous la direction de Sophie de Mijolla-Mellor, PUF, 2004: Articles de Julia Kristeva, Dominique Cupa, Karine Rouquet-Brutin, Michèle Bompard-Porte, Brigitte Galtier, Antoinette Molinié.

lectures de son enfance où il découvre le plaisir qu'il prendra ensuite aux livres de la Série Noire et le récit de James Ellroy, auteur américain de romans policiers remarquables et très violents qui, dans *Ma part d'ombre*, décrit sa descente aux enfers après le meurtre de sa mère quand il avait neuf ans. Ce voyage au cœur de ses propres ténèbres est rythmé par la lecture exclusive et compulsive de romans policiers et de faits divers. Ma deuxième partie explorera la «monstrueuse intimité» sur laquelle jouent certains auteurs de «polars» à partir des romans de Patricia Cornwell, auteur de best-sellers internationalement connus. Cet auteur m'intéresse parce qu'elle nous convie à des spectacles particulièrement crus et cruels, cet alliage indiquant qu'on a passé une limite, que quelque chose est dévoilé qui devait rester ob/scène, littéralement «en dehors de la scène»; c'est une des raisons pour lesquelles ses romans sont devenus des best-sellers. Et parce qu'il y a de multiples métaphores de la lecture dans ses romans: d'une part l'activité de lecture est attribuée aux criminels, ce qui conduit à la question: est-ce que les lecteurs sont des criminels en puissance ou par procuration? D'autre part, le déchiffrement et l'interprétation des hiéroglyphes cruels laissés par les meurtriers sur le corps et la peau de ses victimes assimile l'activité enquêtrice à la lecture elle-même: le crime est l'inscription d'une poésie cruelle et l'autopsie sa lecture.

## I

### SARTRE ET JAMES ELLROY: LES LECTURES DE JEUNES CHERCHEURS EN PAYS OBSCUR

#### 1. *Les «vraies lectures» de Jean-Paul Sartre*<sup>7</sup>

L'enfant qui vient d'apprendre à lire se lance à l'assaut de la bibliothèque grand-paternelle et donne la comédie à sa famille avec des lectures au-dessus de son âge. Sa mère et sa grand-mère, le voyant en péril, organisent un complot pour le rendre à son enfance et lui proposent des magazines et des livres d'aventures. C'est l'occasion pour le jeune Sartre, enfant choyé, surdoué, surprotégé (tout le contraire de James Ellroy) de faire ce qu'il appelle des «vraies lectures». Je commenterai ce passage en faisant référence à Freud et à Winnicott. Mais je dis tout de suite que ce sont de vraies lectures car l'enfant y rencontre de façon tolérable des repré-

---

<sup>7</sup> Le passage se trouve pp. 61-65 de l'édition Folio-Gallimard de *Les Mots*, 1964.

sentations qui le mettent en contact avec ses préoccupations les plus profondes, ce que Winnicott appelle son «self profond».

Je suivrai cet extrait dans son déroulement en dégagant les points suivants: 1. le plaisir orgasmique pris à la lecture; 2. La découverte du scénario qui autorise le déferlement des actions violentes, donc la mise en route de la pulsion de connaître; 3. Le déploiement de la fantasmatisation de la mort qui va se cristalliser sur le pouvoir effractant d'une gravure de Gustave Doré représentant un sarrasin fendu en deux sur son cheval; 4. Les effets de ces lectures d'enfance sur l'adulte qu'il est devenu.

1. «Quand je les ouvrais, j'oubliais tout: était-ce lire? Non, mais mourir d'extase: de mon abolition naissaient aussitôt des indigènes munis de sagaies, la brousse, un explorateur casqué de blanc. J'étais *vision*...» On voit ici que l'entrée dans l'expérience imaginaire suscite une jouissance paroxystique et démiurgique qui assimile la lecture à une expérience mystique: «extase», «vision», «délivrance», «oubli de soi», jouissance ou prime de plaisir que Freud attribue «au relâchement des tensions siégeant dans notre âme»<sup>8</sup>.

L'enfant fait l'expérience d'une jouissance émotionnelle bouleversante. La dissipation du «je» dans l'extase provoque dans le même temps le surgissement et l'enchaînement des images romanesques qui se présentent comme une production hallucinatoire du jeune lecteur, lequel se donne dans cette production visuelle à grand spectacle la place du démiurge braquant son projecteur; *Fiat lux* et les créatures romanesques s'animent. L'univers porté par les livres devient magiquement la création d'une subjectivité; les frontières entre l'espace du dehors et l'espace du dedans, le moi et le non-moi se chevauchent jusqu'à s'abolir. L'enfant-démiurge crée le monde. Ici on est dans le royaume de l'illusion qui protège le jeune lecteur et son objet trouvé, retrouvé ou l'espace de la fantaisie. On pense aux analyses par Winnicott de l'espace transitionnel où l'enfant n'a pas à répondre à la question: «Cet objet l'as-tu créé ou vient-il du dehors?» C'est l'accès au royaume de l'illusion et de la liberté qui lui était interdit par les lectures au-dessus de son âge où on lui demandait: «Qu'as-tu lu? Qu'as-tu compris?». Les hyperboles sartriennes disent cet enchantement au sens fort: «pur émerveillement», «bonheur sans maître ni collier», «parfait»: «Je dois à ces livres mes premières rencontres avec la Beauté».

2. Deuxième temps. La déferlante d'actions violentes qui semble caractériser le «Nouveau Monde»: «On y pillait, on y tuait, le sang coulait à flots» est rendue

---

<sup>8</sup> Sigmund Freud, «le créateur littéraire et la fantaisie», *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, coll. Folio Essais, Gallimard 1985, trad. Bertrand Féron.

possible parce que cet enfant décidément très observateur, analyste précoce, parvient à dégager très vite la structure narrative des livres qu'il lit. Il perçoit dans l'enchaînement des chapitres un scénario donné d'avance qui assure la victoire reconduite d'avance du Bien sur le Mal: «C'était le Mal pur mais il n'apparaissait que pour se prosterner devant la cause du bien: au chapitre suivant tout serait rétabli.» La découverte de la trame des romans d'aventure, donc de la possibilité de jouer avec les représentations, c'est l'équivalent du jeu avec la bobine du petit Hans qui lui permet tout à la fois de figurer et de maîtriser dans l'imaginaire la disparition et la réapparition de sa mère, de régler le jeu à sa convenance.

3. Ce cadre posé, l'enfant peut libérer toute une fantasmatisation qui se déploie à partir de l'observation de la mort des personnages secondaires: («seuls les méchants mouraient et quelques très bons secondaires dont le décès figurait parmi les faux frais de l'histoire»); il constate que «la mort y est aseptisée», trouve un relais dans l'expression énigmatique «passés au fil de l'épée» pour aboutir à une catharsis, à une abréaction violente devant l'effraction provoquée par la gravure de Gustave Doré. Cette lecture est balayée par des moments de sidération où l'affect est suspendu: «Les coupables étaient passés au fil de l'épée. J'aimais cette jolie tournure, j'imaginai cet éclair droit et blanc, la lame; elle s'enfonçait comme dans du beurre et ressortait par le dos du hors-la-loi qui s'écroulait sans perdre une goutte de sang». À ce moment du texte, l'enfant est dans un état de dissociation, il n'éprouve nulle compassion mais une fascination froide dans cette fantasmatisation cruelle; le spectacle de la cruauté est empreint d'une dimension érotique. Moment de sidération, la fascination est provoquée par cette lame qui perce le corps, la brutalité du rouge même si le sang ne coule pas sur l'éclair blanc de la lame, motif reposant sur le contraste de couleurs dégagé par Roger Dorey comme un leitmotiv inconscient de la cruauté.

Winnicott dans «Le développement affectif primaire»<sup>9</sup> s'intéresse à ces états de dissociation qui jalonnent l'évolution du jeune enfant et trouvent leur source dans les états de dissociation primaire du nourrisson: besoin d'effracter, de percer, de déchirer et indifférence totale à ce que pourrait éprouver autrui. La cruauté infantile n'a pas pour but la douleur d'autrui car elle n'en tient pas compte, elle ignore la «barrière de la pitié».

Ce passage conduit à l'explosion cathartique qui va s'emparer de l'enfant devant la gravure de Gustave Doré représentant le sarrasin fendu en deux sur son cheval.

---

<sup>9</sup> Donald Winnicott, «Le développement affectif primaire» (1945), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, 1969.

LE PLAISIR PRIS AUX REPRÉSENTATIONS VIOLENTES ET CRUELLES DANS  
LA FICTION POLICIÈRE

L'affect va faire retour dans un rire exterminateur devant la gravure: le trépas est «risible», «que c'était plaisant!», «pendant plusieurs années, je ne pus voir cette gravure sans rire aux larmes». Le rire abrégait l'horreur de la mort violente. Le jeune lecteur rencontre ici une représentation refoulée, sans doute celle de la mort de son père, «cet officier rongé par les fièvres», qui fit la connaissance d'Anne-Marie Schweitzer, «s'empara de cette grande fille délaissée, lui fit un enfant au galop, moi, et tenta de se réfugier dans la mort». C'est ce cavalier monté sur la croupe de sa mère, cet étranger fendu en deux par la mort que Jean-Paul rencontre au détour de ses lectures, avec angoisse.

Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi et m'eût écrasé. Par chance, il est mort en bas âge; au milieu des Enées qui portent sur leur dos leurs Anchises, je passe d'une rive à l'autre, seul et détestant ces géniteurs invisibles à cheval sur leurs fils pour toute la vie.

La gravure de Gustave Doré tient son pouvoir d'effraction traumatique du fait qu'elle met l'enfant devant l'énigme d'une mort d'autant plus déterminante qu'elle est passée sous silence.

Freud dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité* lie «excitation» et «épouvante»:

L'excitation qui suit certaines émotions pénibles (angoisse, effroi, épouvante) persiste chez un grand nombre d'adultes. Ceci nous explique comment tant d'individus recherchent des sensations de cet ordre, à condition toutefois qu'elles soient entourées de circonstances particulières qui leur donnent un caractère d'irréalité (lectures, théâtre) et diminue ainsi ce qu'elles ont de pénible et de douloureux.

Il nous met sur la voie de ce que le lecteur ou le spectateur cherche dans les sentiments mélangés du plaisir et de l'épouvante. Il assigne à ce type de lectures ou de représentations une fonction dans l'économie psychique. Et il me permet de lier la lecture au traumatisme. La lecture est aux prises «avec les traumatismes les plus occultes inscrits dans notre psyché et notre corps»<sup>10</sup>: elle en donne des représentations qui permettent d'entrer en contact avec l'affect inconscient, de jouer avec et de le dissiper comme par magie. C'est ce qui se passe dans le texte: l'enfant ne plonge pas dans la douleur ou la tristesse, il continue à construire son monde: «Enfin je tenais l'ennemi haïssable, mais somme toute inoffensif...»

---

<sup>10</sup> L'expression est de Julia Kristeva. De même plus tard: «De la littérature: une monstrueuse intimité».

4. Conséquences de ces lectures dans sa vie d'adulte. 1.: «De ces magazines et de ces livres, j'ai tiré ma fantasmagorie la plus intime: l'optimisme». La «Fantasmagorie» est le pouvoir de faire revenir les fantômes (donc d'être en contact avec son soi profond) en les dissipant par la pensée et la réflexion. 2. Double vie: «Je lis plus volontiers les "Série noire" que Wittgenstein». Les romans suscitant excitation et épouvante offrent des espaces de jeu pour la rencontre de son self profond, pulsionnel. L'adulte philosophe dont le travail porte sur l'imaginaire n'en finira jamais d'en découdre sur la scène de la fiction.

2. "*Ma part d'ombre*"<sup>11</sup>

C'est un récit écrit en 1996 par James Ellroy, – il a publié son premier roman en 1981 *Brown's requiem* et *Le dahlia noir* en 1987 –, le récit d'une enfance et d'une entrée dans l'âge adulte «fracassée», un récit de destruction et d'autodestruction violente, une sorte de chant d'amour funèbre et compulsif dédié à sa mère. *Ma part d'ombre* est écrit parce que James Ellroy obtient la possibilité de rouvrir l'enquête sur le meurtre de sa mère, trente-cinq ans après les faits, ce qui ne lui permet pas de retrouver le meurtrier de sa mère mais de la faire revivre, de la réhabiliter et de commencer à liquider sa dette envers elle. James Ellroy est un écrivain dont les textes sont tellement violents que les premiers traducteurs sollicités par l'éditeur français, François Guérif ("Rivages noirs"), ont refusé, l'un parce qu'il le trouvait «fasciste», l'autre, une femme, parce qu'elle «ne pouvait pas vivre pendant des mois avec un livre si violent». C'est Manchette, lui-même auteur de polar, qui a ouvert le passage à cette écriture en signalant «l'épouvantable puissance d'arrêt – comme pour une arme à feu – de l'écriture d'Ellroy».

Ses parents ont divorcé. Au moment où sa mère est assassinée, le jeune garçon vit plutôt contre son gré avec sa mère pour laquelle il a des sentiments ambivalents: «Je la haïssais et je crevais de désir pour elle. Et alors, elle est morte». Après la mort de sa mère, il vit avec son père qui est très heureux de récupérer ce fils dont la garde lui était disputée par son ex-femme, selon lui une «pute» et une «ivrogne».

J'ai isolé trois moments dont je vais donner des citations. 1. la lecture des livres policiers pour enfants, vous allez y trouver un écho très direct de l'expérience de lecture de Sartre; 2. La rencontre du livre, du cadeau empoisonné, qui ré-inscrit

---

<sup>11</sup> James Ellroy, *Ma part d'ombre*, Rivages/Noir, 1999. Les extraits étudiés se trouvent p. 157 et suivantes, p. 170 et suivantes, p. 337 et suivantes.



le traumatisme, et signe l'entrée dans une expérience mortifère dont il ne se sortira que vingt ans plus tard, à trente ans avec la publication de son premier roman;  
3. La reprise en forme de bilan qu'il fait après l'enquête vers la fin du livre.

#### 1. La lecture des livres policiers pour enfants

Mon père avait conservé quelques coupures de presse concernant l'affaire. Il m'en a exposé les grandes lignes et m'a pressé de ne pas penser au meurtre proprement dit. Il savait que j'avais une imagination très vive. [*C'est la seule indication dans tout le livre où ce père s'interpose en enjoignant à son fils de ne pas penser au meurtre.*]

J'ai lu les coupures de presse... L'intuition qu'il ne s'agissait que d'une histoire de sexe m'a donné la chair de poule....

Je voulais des réponses, mais pas au prix de la présence continuelle de ma mère. J'ai dirigé ma curiosité vers les livres policiers pour enfants. Je suis tombé sur la série des Hardy boys et des Ken Holt... Des adolescents détectives résolvaient des crimes et se liaient d'amitiés avec des victimes. Le meurtre était aseptisé et se passait entre les pages.

[...] Il s'agissait là d'une formule littéraire réglée d'avance directement à *mon* intention. Elle me permettait de me souvenir et d'oublier dans des proportions égales. Je dévorais ces livres par wagons entiers en restant bienheureusement inconscient de la dynamique interne qui les rendait follement séduisants.

[...] Devant l'indifférence de mon père, ... je rendais un hommage pervers à ma mère à travers chaque livre que je lisais.

La curiosité de l'enfant est le moteur de ses lectures, et ces récits «donnent forme à ses fantasmes»: c'est l'entrée dans l'univers de la fiction qui permet un accès protégé au traumatisme par la variété des scénarios, les «déguisements» et les «voiles» qui permettent d'échapper à l'emprise du Réel, par leur structure «optimiste». L'observation de ces fictions et de leurs effets est identique à celle de Sartre: «Meurtre aseptisé... Formule littéraire réglée d'avance à mon intention... Me souvenir et oublier dans des proportions égales». On est bien dans l'espace de la *fantaisie*, l'espace transitionnel où il est possible de se distraire tout en restant proche de ses préoccupations les plus profondes. L'accès à la fiction a une fonction réparatrice: il y a mise en route d'un travail d'investigation qui s'étaye sur des représentations et une trame qui peut donner un contenant à la quête d'un savoir obscur, être le support d'une fantasmatisation où le déplacement et le refoulement ont leur part. Rien que de très normal jusqu'ici, on est dans la lecture avec ses effets de mobilisation de la psyché à différents niveaux de profondeur. Une de mes étudiantes me disait: «C'est formidable la littérature, ça parle de moi sans que je sois obligée

de parler de moi» et j'irai plus loin «ça parle de moi sans que j'en ai une conscience directe», «ça parle».

## 2. Le cadeau empoisonné

Elle est venue à moi dans un livre. Un cadeau innocent a réduit mon monde en cendres.

Mon père m'a offert le livre pour mon onzième anniversaire. C'était une ode non romancée aux services de police de Los Angeles, le LAPD.

... J'ai lu le compte rendu de l'affaire du Dahlia noir qu'avait fait Jacques Webb. Et j'ai plongé au plus profond emporté par mes émotions.

Le «Dahlia noir» était une fille du nom d'Elisabeth Short. Son corps avait été découvert dans un terrain vague en janvier 1947. L'endroit où son cadavre avait été largué se situait à six kilomètres au sud de mon appartement.

[...] J'ai lu l'histoire du Dahlia une centaine de fois... Betty Short est devenue mon obsession.

Et mon substitut symbiotique de Geneva Hilliker Elroy...

Cauchemars et flashes diurnes ont continué... Mon obsession du Dahlia noir a pris de nouvelles formes fantasmatiques.

Je savais le Dahlia noir et devenais son amant. Je lui épargnais une vie de coucheries sans lendemain. Je remontais la piste de son assassin et je l'exécutais.

C'était des fantasmes forts, fondés sur une structure narrative. Ils ôtaient à mon obsession son côté nauséeux.

Mon père cosignait mon obsession du crime. Il n'essayait jamais de me détourner de mes tendances monomaniaques.

... Mais je savais des choses.

... Je vivais dans deux mondes

... Je fantasmais sans fin... L'unique grand thème de mes fantasmes était le CRIME. »

Le cadeau empoisonné du père: un récit de fait divers et d'enquêtes réelles qui vient pulvériser le monde de l'enfant, fracturer son expérience, en lui confisquant l'accès à l'expérience imaginaire. Ce qui est obturé soudain, c'est la possibilité de rêver, d'oublier, de se distraire, d'imaginer tout en continuant sa propre enquête, sa propre enquête d'enfant. Du coup, il est livré au Réel: dans sa vie diurne comme dans sa vie nocturne, il ne peut plus échapper au meurtre: Betty Short devient son obsession et le «substitut symbiotique» de sa mère. La pulsion de savoir se fixe en compulsion. Elisabeth Short est un meurtre non élucidé: dans

son roman, *Le dahlia noir*, il écrira l'histoire des souffrances infligées à Elisabeth Short et il tentera de dévoiler l'énigme de sa mort.

Pour l'heure, il n'y a plus d'espace de la fantaisie où projeter ses questions à l'aide de formules littéraires adjuvantes. L'obsession à ce stade est encore contenue par une structure narrative qui lui ôte son côté «nauséux»: «Je remontais la piste de son assassin et je l'exécutais» (C'est d'ailleurs ce scénario fantasmatique dont il raconte la mise en acte dans ce récit autobiographique en réouvrant l'enquête sur le meurtre de sa mère). Le côté «nauséux», c'est la participation au crime à laquelle il échappe encore; plus tard cependant, sous l'effet de la folie, de l'alcool et des drogues, de ce qu'il appelle une «psychose d'amphétamine», la fantasmatisation va être directe: «Ma mère m'aimait comme une femme peut aimer un homme. Nous avons fait l'amour. J'ai senti son parfum et son haleine-cigarette. Son téton amputé m'excitait...». Puis des voix se sont fait plus précises. Elles disaient: «Tu as baisé ta mère et tu l'as tuée».

### 3. Le dernier passage

Il se situe vers la fin du livre, dans la quatrième partie du récit qui s'intitule du prénom et du nom de jeune fille de sa mère, «Geneva Hilliker», partie qui répond à la première qui a pour titre: «La rouquine assassinée». La rouquine assassinée, c'est la femme du fait divers, celle qui alimente ses fantasmes, «celle qui l'a branché sur le sexe et la mort». L'enquête n'a pas abouti mais lui a permis de retrouver la famille de sa mère, de parler d'elle, de découvrir des photos, d'aller sur sa tombe, d'inscrire cette mère dans une généalogie dont témoigne le nom donné à cette partie: non pas Jean Ellroy comme sur le registre du décès, mais Geneva Hilliker. Le travail des signifiants pointe ici la découverte de la jeune femme vivante qu'a été sa mère et donc la possibilité de l'inventer.

Ma mère m'a donné ce cadeau et cette malédiction: l'obsession. Celle-ci a débuté comme curiosité en lieu et place d'un chagrin d'enfant. Elle s'est épanouie dans la quête d'un savoir obscur, avant que de se muer en une abominable soif de stimulation mentale et sexuelle. Mes pulsions obsessionnelles ont failli me tuer. La rage de vouloir transformer mes obsessions en quelque chose de bon et d'utile m'a sauvé. J'ai survécu à la malédiction. Le cadeau a pris sa forme ultime et définitive dans le langage.

Cette élaboration témoigne de la puissance d'Eros qui a réussi à renverser le destin: le «cadeau» qui condense ici le meurtre de sa mère et le livre donné par son père a conduit Ellroy au péril de sa vie – je ne raconte pas sa dérive mais elle passe par la mort sociale et psychique – à la possibilité d'une mise en récit et en représentation qui trouve un contenant dans le langage. L'énigme de sa

mort est transformée en source de méditation et d'apprentissage libérant un écrivain. Le salut est donné par l'écriture et le travail comme pour Sartre. Et de l'avis des commentateurs, les fictions d'Ellroy se présentent comme des contes horribles qui ont le pouvoir de nous terrifier en nous représentant les pires cauchemars de notre enfance. Dont il a passé le témoin.

La curiosité en lieu et place d'un chagrin d'enfant: j'ai retrouvé là ce sur quoi j'ai travaillé à propos de Proust, la lecture et les chagrins d'enfant, Proust qui affirme par ailleurs que «les idées sont les succédanés des chagrins». Mais la voie du chagrin était barrée à James Ellroy, car son père ne l'éprouvait pas et même en obturait l'accès. Le deuil a dû s'accomplir en solitaire et au péril de sa vie contre ce père séducteur qui a confisqué l'imaginaire de son enfant.

Remarquons encore l'insistance du scénario: «Transformer mes obsessions en quelque chose d'utile, de bon» en suivant la structure narrative qui permet d'échapper à la nausée. Il a survécu pour que le cadeau prenne forme dans le langage, trouve un contenant et une forme.

Le problème, c'est le pouvoir d'effraction de la représentation violente qui menace la psyché (le sarrasin de Sartre) quand elle ne la fait pas exploser comme pour James Ellroy. Mais la trame épique dans laquelle s'inscrit la gravure de Gustave Doré, le cheval, le casque et les étriers sont des déguisements et des voiles qui permettent l'investigation. La collusion de l'Imaginaire avec le Réel fracture la psyché et interdit la symbolisation.

## II

### **PATRICIA CORNWELL OU LA «MONSTRUEUSE INTIMITÉ» DES ENQUÊTEURS, DES CRIMINELS ET DES LECTEURS**

Je vais entrer dans cet univers romanesque par le biais des métaphores de la lecture. Parce que, chez Patricia Cornwell, l'activité de lecture est attribuée aux *serial killers* (il n'y a pas une totale identité entre ce terme et celui de "tueur en série": les cultures américaine et française diffèrent quant à leur repérage de cette criminalité spécifique) qui lisent pour s'inspirer les uns des autres puisque ce sont des tueurs «*copycat*», des coupeurs. A un moment de l'intrigue, le *serial killer* s'est introduit dans le programme informatique créé par Lucy, la nièce de Kay Scarpetta, pour traquer les criminels violents, programme qu'elle a baptisé CAIN (*Crime Artificial Intelligence Network*) et voici que CAIN, tel la créature de Frankenstein désobéit à son créateur et se met à poser des drôles de questions aux policiers:

CAIN était intéressé par le détail des mutilations. Il voulait savoir quelles étaient les parties du corps dont la peau avait été excisée, et quel genre

d'instrument tranchant avait été utilisé. Il voulait savoir s'il y avait eu des violences sexuelles et si tel était le cas, quelle était la nature de la pénétration: orale, vaginale, anale ou autre... Il veut connaître la couleur des poils pubiens de l'agresseur.

Bref, CAIN veut des détails croustillants, pour en jouir. La curiosité malsaine des lecteurs de Patricia Cornwell, qui se complaisent dans les scènes d'autopsie que nous sert à l'envi cette romancière, est attribuée par l'intermédiaire du tueur aux lecteurs que nous sommes. D'ailleurs les *serial killers* demandent toujours des photos de meurtres et d'autopsie, pour en jouir de façon perverse.

Son *serial killer*, Gault, est décrit ainsi: «Il lisait toujours quelque chose. Des journaux». L'auteur, elle, se met d'emblée hors-jeu au niveau de la lecture puisqu'elle a le culot de déclarer: «*I can't read sad, scary, or violent books*» (Je ne peux pas lire de livres tristes, effrayants ou violents). Les enquêteurs ne lisent pas de livres ni de journaux. Quand Kay Scarpetta veut se distraire, elle fait la cuisine. Des plats italiens.

Si les enquêteurs ne lisent pas de livres, c'est qu'ils sont occupés à d'autres lectures: nous allons voir que dans cet univers, le crime est une écriture à même le corps, et l'autopsie, sa lecture. Et c'est le tour de force qu'accomplit cet auteur: la curiosité, la pulsion de savoir trouve son terrain d'élection et d'investigation sur le corps, dans la lumière crue de la salle d'autopsie. La pulsion détective triomphante a élu le corps, la surface et l'intérieur du corps, comme lieu d'investigation et c'est au plus près de ce que j'ai appelé la pulsion «carnassière» que se développe l'investigation. C'est pour cela que ses romans sont devenus des best-sellers: parce qu'on y enfonce un tabou, l'interdit de connaître le corps et l'intérieur du corps. Il faut ici avoir en tête l'interdit antique de pratiquer la dissection que la médecine moderne a franchi en distribuant très précisément les rôles autour du cadavre. Je renvoie ici à la leçon d'anatomie de Rembrandt autour de cette ouverture mystérieuse, de ce savoir mystérieux. Patricia Cornwell est une journaliste qui a réussi à se faire admettre dans une salle d'autopsie où elle n'avait rien à faire sinon regarder pour satisfaire sa curiosité et prévoir celle de ses lecteurs.

Mais d'abord une brève présentation de cet auteur et de ce qu'elle amène de nouveau. Dans les années 90, elle m'est apparue comme pionnière avec son personnage de détective «*hard-boiled*», dure à cuire, Kay Scarpetta, une femme médecin légiste enquêtrice de Virginie qui affronte le Mal avec son attirail de scalpels. Son premier livre, *Post-mortem*, paru en 1990, a obtenu tous les grands prix de la littérature policière. Elle y met en scène pour la première fois son héroïne, Kay Scarpetta, qui devient par la suite «une héroïne en série», traquant le Mal qui prend le visage d'une succession de redoutables *serial killers*. Je ferai référence plus particulièrement à ses premiers livres: la trilogie constituée par *Cruel and Unusual* (*Une*

*peine d'exception*) 1993, *The Body Farm (La séquence des corps)* 1993, *From Potters'Field (Une mort sans nom)* 1995: la trilogie du *serial killer* Temple Brook Gault. Par la suite, l'imagination de cette romancière s'est épuisée en scénarios répétitifs.

Dans la production romanesque de cette reine du crime se réalise l'étymologie de la racine indo-européenne \**kreu-* («chair crue, sang répandu») d'où viennent le grec *kreas* et le latin *cruur*, qui nous a donné les mots «cruauté» et «crudité», «cruel» et «cru».

Alain Rey nous raconte cette évolution: *crudus* exprime l'état «saignant» et l'action «qui fait couler le sang»; il prend la valeur figurée assumée ensuite par «cruel», «qui aime le sang, la violence», tandis que sur le sens de «saignant» se greffe «cru» par opposition à «cuit», d'où «non digéré et non digestible»; mais «cru» s'emploie au figuré, et c'est ce sens qui nous retient, pour dire «exprimé sans détours, sans ménagement», puis «contraire aux bienséances, indécent». Le mot «crudité» s'applique à la brutalité des couleurs, à la «violence non atténuée de l'expression» tandis que «cruauté» désigne le goût pris à tourmenter, la tendance à faire souffrir.

### *1. Le corps de la victime comme palimpseste macabre*

Le corps de la victime est offert à la sagacité de l'enquêtrice comme un palimpseste macabre dans lequel elle doit déchiffrer la signature du tueur. J'ai employé le mot «palimpseste» à dessin, car le tueur a commencé par marquer le corps, puis il a effacé les traces qui risquaient de le trahir. On a donc un double mouvement: d'abord une violence bestiale qui ne réfléchit pas, puis, les appétits animaux une fois satisfaits, une mise en scène délibérément cynique pour brouiller les pistes. Pour finir, il dispose le corps en soignant les détails.

Le texte à lire est écrit à même la peau, puis effacé. La victime était vierge de tatouages ou de marques distinctives. Son corps est une page blanche maintenant profanée par une écriture qui est la signature du tueur. On a l'impression que le tueur a préparé le corps pour Scarpetta, la mettant au défi de reconstituer le message effacé. Tout se passe comme s'il avait inscrit une sorte de texte, de «poétique» cruelle, interprétable, symbolique sur le corps d'Eddy. Et c'est en s'appuyant sur ces informations et sur d'autres recueillies au cours de l'autopsie que la légiste va remonter la trace.

### *2. Scènes d'autopsie*

J'aborde le geste chirurgical de l'autopsie sous l'angle de la parenté entre l'acte du médecin légiste et celui du tueur bien que cet acte conduise à la mise en histoire du crime. Scarpetta qui «comprend le langage des morts» et sait les faire parler,

poursuit le travail inquisiteur et, comme le meurtrier qui se cherche dans la mutilation de la victime, finit par le trouver en terminant l'interrogatoire commencé par un amateur. Le texte romanesque abonde en récits d'autopsie, ce sont les scènes clés du roman. Certains récits d'autopsie, en particulier l'autopsie du criminel laisse apparaître cette activité comme carnassière: le corps encore chaud est réduit rapidement à une carcasse vide et à une juxtaposition d'organes épars. Quand il s'agit de l'autopsie des victimes, l'auteur prend davantage de précautions: l'autopsie est la révélation du mystère de l'être humain, une sorte d'entrée en communication avec le mort. Au travers des actes de démembrement, elle devient un procès de création, l'engendrement d'une identité ou d'une causalité à partir de ruines. Car c'est de ce corps démembré, dépecé, éviscéré et vidé qu'émergent les indices qui vont permettre de remonter la piste du criminel. C'est tout l'enjeu de la narration: comment un cadavre finit par livrer une histoire. En tout cas, on voit que c'est dans un voisinage très proche de la pulsion carnassière et de la pulsion détective que la narration prend son essor en satisfaisant au passage, car la narratrice n'est avare ni de détails, ni d'explications scientifiques, la curiosité du lecteur sur ce qu'il y a à l'intérieur du corps.

### 3. De la cicatrice (*scar*) à l'écriture

Scarpetta travaille sur des corps mutilés, marqués et violents et son propre nom est lié à ces corps mutilés. Scarpetta signifie en italien «petite chaussure» (cf. notre «escarpin»), les sonorités françaises évoquent par leur heurt un instrument tranchant, le scalpel de l'héroïne. En anglais, «*Scar*» signifie «cicatrice», et si nous décomposons le nom de l'enquêtrice, il désigne quelqu'un «*who pets scars*», qui caresse les cicatrices. «*Scar*» indique la perméabilité du corps à l'extérieur et désigne la peau comme limite du corps, point d'ouverture et de fermeture. Dans ma lecture, le mot «*Scar*» outre qu'il renvoie à l'idée de refermer l'enveloppe fracturée par la cruauté, apparente le geste de l'incision (celle du tueur et de la médecin légiste) à celui de l'origine matérielle de la plupart des écritures, gravées sur pierre ou incisées. Le mot latin «*scribere*» signifie tracer des caractères en grattant (puis composer une œuvre écrite), parallèlement au grec *skariphos*, le stylet qui incise la pierre d'où vient notre verbe «scarifier» – dont nous retrouvons un écho dans le nom de l'héroïne –, tout comme viennent du latin nos «scribe, scripteur, inscription»; «scalpel», l'instrument de base de la dissection, a la même étymologie, par le biais du mot «*scalpellum*», lancette, et de *scalpere*, gratter, creuser, qui a donné aussi «sculpter», ainsi que le scalp. Inutile de préciser que toutes ces considérations étymologiques sont consciemment mises en œuvre dans les romans de Patricia Cornwell.

4. *Le jeu cruel du nourrisson impitoyable*

Kay Scarpetta, traquée par le tueur qui a réussi à inverser les rôles, décompense et se retrouve à l'hôpital. Le sens du comportement de Gault lui est révélé par une femme psychiatre, le docteur Zenner, qui lui parle de son chat Chester:

Chester sort et attrape une souris. Il joue avec elle jusqu'à la mort. C'est complètement sadique. Et puis finalement, il la tue. Et qu'en fait-il? Il la ramène à la maison. Il monte sur mon lit, et la dépose sur mon oreiller. Cette souris est un cadeau qu'il me fait.

Elle lui propose l'interprétation suivante:

Mon hypothèse est que le fait d'attirer votre attention l'excite. Il veut vous impressionner. Quand il tue quelqu'un c'est un cadeau qu'il vous fait. Il sait que vous allez soigneusement étudier son meurtre, tenter de découvrir chacun de ses coups de crayon, presque comme une mère qui regarderait les dessins que son petit garçon lui ramène de l'école. Voyez-vous, Kay, son œuvre monstrueuse, c'est son art à lui.

La légiste a un moment de lucidité: «Anna [oui, la psychiatre s'appelle Anna!], vous êtes en train de suggérer que je peux être responsable de ces morts?», mais Anna n'est pas prête à pousser son analyse jusque là: «C'est absurde, si vous vous mettez à croire ça, il faudra que je vous reçoive dans mon cabinet. Régulièrement.»

Et pourtant Scarpetta a eu un éclair de lucidité: les cadeaux monstrueux de Gault lui permettent, à elle, de continuer à vivre en tant qu'enquêtrice et narratrice; s'il n'y avait plus de cadavres, elle n'aurait plus d'existence ni comme personnage, ni comme narratrice. Écoutons Butor dans *L'emploi du temps*:

Le détective est le fils du meurtrier Œdipe, non seulement parce qu'il résout une énigme, mais aussi parce qu'il tue celui auquel il doit son titre, celui sans lequel il n'existerait pas comme tel: sans crimes, sans crimes obscurs, comment apparaîtrait-il?

J'en arrive à Winnicott, le jeu cruel et la relation chat-souris et mère-enfant m'y oblige. Winnicott, dans «le développement affectif primaire»<sup>12</sup> postule «une relation objectale de cruauté précoce» où le nourrisson se montre «impitoyable»

---

<sup>12</sup> Donald Winnicott, «Le développement affectif primaire», *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.



LE PLAISIR PRIS AUX REPRÉSENTATIONS VIOLENTES ET CRUELLES DANS  
LA FICTION POLICIÈRE

envers sa mère, où l'enfant a des «pulsions instinctuelles et des idées prédatrices» et où il attaque imaginairement le corps de la mère:

L'enfant normal prend plaisir à une relation cruelle avec sa mère, qui se manifeste surtout dans le jeu, et il a besoin de sa mère parce qu'on ne peut attendre que d'elle seule de tolérer la relation cruelle même dans le jeu car cela lui fait vraiment mal et cela l'épuise... Personne ne peut être impitoyable après le stade suivant... sauf dans un état de dissociation.

C'est bien à ce jeu cruel qui intervient très précocement dans le développement de l'individu, que Patricia Cornwell reconduit son lecteur. Nous avons vu que la pulsion de cruauté se manifeste sur les deux versants complémentaires représentés par l'enquêtrice et le tueur, comme pulsion d'effraction sanglante de l'enveloppe corporelle, et pulsion carnassière qui démembre, découpe, dilacère l'enveloppe et l'intérieur du corps pour en arracher le mystère. Cette cruauté primitive que la narration de Patricia Cornwell laisse jouer à cru est soutenue par de nombreuses métaphores d'effractions physiques et psychiques, par des images de pénétration violente ou insidieuse qui relève d'un alliage plus tardif de la pulsion de cruauté avec le sadisme et le masochisme. Nous avons relevé cet «alliage» dans le jeu cruel de l'auteur et du lecteur qui ne fait que redoubler celui du tueur et de l'enquêtrice en déplaçant l'identification du lecteur. L'alliance presque indécente du Cru et du Cruel indique ici que l'on a passé une limite, que quelque chose affleure sous les «déguisements» et les «voiles»: peut-être une passion nécrophile pour les morts et leurs secrets?

On voit donc ici que le lecteur est amené en position difficile, «sadisé», annulé, déchu de ses positions héroïques et narratives: il se voit attribuer la curiosité perverse, monstrueuse et malsaine du tueur. Il n'a donc comme seule solution que de s'identifier à la «bonne» Scarpetta qui résout l'énigme et triomphe toujours du mal, à la toute puissante Scarpetta qui règne sur les morts et sur les vivants, à la divine Scarpetta, la femme au scalpel.

CONCLUSION

Au terme de mon enquête qui a confronté les récits autobiographiques d'écrivains mettant en scène leurs lectures d'enfant et les romans de Patricia Cornwell, il est apparu que le scénario optimiste de la fiction, – la victoire, reconduite d'un chapitre à l'autre, du Bien sur le Mal, ou la résolution du crime par les adolescents détectives – rend possible la participation du lecteur à des représentations violentes et cruelles. A l'enfant puis à l'adolescent et à l'adulte aux prises avec leurs pulsions, les fictions policières donnent diverses formes à la violence primitive et pulsionnelle qu'elles

permettent d'explorer. On voit comment ces lectures engagent le lecteur dans une monstrueuse intimité avec la pulsion criminelle qui s'incarne dans les personnages.

Les adolescents utilisent beaucoup les films de violence pour conjurer et conjurer leurs peurs sur une autre scène. Cruauté et violence ont en commun de procéder par effraction. Les représentations violentes font irruption dans le champ de conscience de celui qui les recherche et elles ne peuvent le faire qu'en dépassant son attente. C'est d'ailleurs à cette surenchère qu'obéit la construction des scénarios: on vient pour avoir peur mais on ne peut avoir peur que s'il se produit une image «effractante», dans la trame répétitive et conventionnelle qui caractérisent ce genre de production. La dimension stéréotypée des scénarios me paraît au service de cette économie: il faut de la répétition pour créer l'attente. D'où souvent une héroïne en série, des films en série, des *serial killers*.

Les images et représentations de la fiction prennent en charge la violence dans l'homme, et lui donnent forme. La fin du scénario, en ré attribuant les places du meurtrier, de l'enquêteur, et de la victime soulage la tension initiale et permet au lecteur de reprendre pied grâce à l'élucidation du meurtre. L'image, la représentation fonctionne comme frontière entre le dedans et le dehors et nous savons que c'est sur cette frontière fragile et instable que s'établissent les scénarios de l'épouvante. Il y a donc une économie propre à ces lectures qui convoquent des affects archaïques au sein d'un univers où s'illustre la machine infernale de la pulsion.

Je ne saurais terminer cette communication sans lever le voile sur Chester, le chat de la psychiatre dont le comportement cruel permet à Kay Scarpetta dans le roman de Patricia Cornwell de comprendre le sens du comportement amoureux du tueur. Le chat de Chester ou du Cheshire est un personnage fantastique d'*Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll: cet être énigmatique a la particularité d'apparaître et de disparaître selon son désir en ne laissant derrière lui, comme on sait, que son inquiétant sourire. Utilisons ce chat qui apparaît et disparaît et qui embrouille les pistes pour dissiper le cauchemar auquel vous avez été conviés et résorber l'inquiétante étrangeté qui saisit chacun de nous à la lecture de ces contes cruels que sont les romans policiers.